DUE VASI CON SCENE TROIANE

ILLUSTRATI

DA A. MICHAELIS

Estratto dagli *Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica*
anno 1880

ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI
1880

Le rappresentazioni della magnifica anfora trovata in Bologna l'anno 1879 negli scavi praticati dal benemerito sig. A. Arnoaldi-Veli [1], benchè non presentino alcuna notevole difficoltà d'interpretazione, porgon tuttavia occasione a qualche osservazione più generale.

I.

AIACE E CASSANDRA.

La zona maggiore che adorna la pancia del vaso, ci presenta tre scene relative alla distruzione di Troia, che ci appariscono unite anche altrove, e in generale sono tra le più frequenti di quel ciclo. Da un lato vediamo l'uccisione di Priamo per mano di Neottolemo, dall'altra l'oltraggio fatto da Aiace a Cassandra, ed Etra riconosciuta dal nipote. I primi due soggetti ci metton sotto gli occhi gli eccessi che sogliono accom-

[1] Cfr. Brizio nel *Bull.* 1879 p. 214 e ss.; Gozzadini nelle *Notizie degli scavi* 1879 p. 107.

pagnar la presa d'una città ; la scena commovente della liberazione da una lunga schiavitù serve di contrapposto a quella di Cassandra, quasi per temperar l'orrore di quel misfatto, per cui l'oltracotante vincitore si attirò sul capo la vendetta della offesa Minerva. Il fregio che adorna il collo del vaso contiene la visita di Ercole a Folo, e un combattimento di Centauri. A giudicare dal posto occupato da Ercole e dal vaso di vino, parrebbe che la parte anteriore fosse quella contenente le scene di Etra e Cassandra (tav. XV); il che ammesso, l'immagine di Minerva viene degnamente ad occupare il centro dell'insieme.

Su di una base a due gradini sorge l'idolo della protettrice di Troia, le cui forme rigide mostrano evidentemente l'imitazione di un'antica figura in legno. Un chitone senza pieghe le serra strettamente tutto il corpo, un elmo con grandissima cresta le copre il capo, il braccio sinistro è difeso dallo scudo, il destro vibra la lancia. Cassandra, non d'altro vestita che d'un largo mantello che le copre la massima parte del corpo, cerca ricovero correndo, anzi quasi di un salto, presso la dea. La mancanza del chitone serve ad indicare, così in questa come in altre rappresentazioni del medesimo soggetto, la confusione della fuga notturna; lo stesso significato ha la chioma scarmigliata che le scende lungo le spalle. Per la chioma appunto l'afferra il crudele Aiace, effigiato con bionda capigliatura e barba, proprio nell'istante in cui la donzella ha raggiunto l'immagine e sta col piè destro sul gradino inferiore della base, e il sinistro sollevato. Aiace porta l'armatura completa degli opliti: lo scudo ha per emblema un cane in atto di slanciarsi, simbolo appropriato all'eroe stesso che insegue la sua preda. La brutalità con cui il guerriero afferra la chioma della donzella, l'avvinghiarsi disperato

di costei all'immagine della dea per esserne protetta, fan prevedere quale sarà l'esito dell'ingloriosa lotta: come leggesi nell'estratto fatto da Proclo dell'Iliupersis di Arctino: *Κασσάνδραν δὲ Αἴας ὁ Ἰλέως πρὸς βίαν ἀποσπῶν συνεφέλκεται τὸ τῆς Ἀθηνᾶς ξόανον.* Tutte le rappresentazioni a noi giunte di questa scena [2] si limitano a raffigurarci il momento precedente del delitto stesso. Così era anche nella cassa di Cipselo [3]; soltanto la pittura di Polignoto nella Lesche delfica mostrava Cassandra tenente tra le braccia la rovesciata immagine, avendo in generale voluto l'artista prendere a soggetto del suo quadro un momento vieppiù posteriore del disastro [4].

Nella serie dei vasi dipinti rappresentanti Aiace e Cassandra, la nostra pittura si distingue per una particolarità non insignificante. Le più antiche pitture a figure nere [5] rappresentano l'avvenimento quasi sotto l'aspetto d'un duello tra l'eroe locrese e la dea che si avanza contro di lui colla lancia in resta, mentre l'oggetto della contesa, Cassandra, è inginocchiata al suolo tra i due campioni. Non vedendosi in alcuna delle sopraddette figure la dea in forma di *xoanon*, nè scorgendovisi traccia di base, è chiaro che in quelle vuolsi rappresentata come protettrice la dea in persona [6]. Onde si deve inferire che esse basavansi su di

[2] Overbeck *Bildwerke* p. 635 ss. Heydemann *Iliupersis* p. 29 nota 4. *Bull.* 1867 p. 228.

[3] Paus. 5, 19, 5 *πεποίηται δὲ καὶ Κασσάνδραν ἀπὸ τοῦ ἀγάλματος Αἴας τῆς Ἀθηνᾶς ἕλκων· ἐπ' αὐτῷ δὲ καὶ ἐπίγραμμά ἐστιν·*

Αἴας Κασσάνδραν ἀπ' Ἀθαναίας Λοκρὸς ἕλκει.

[4] Paus. 10, 26, 3.

[5] L'esempio migliore c'è dato dall'anfora berlinese n. 1643 (Gerhard *etrusk. u. kamp. Vasenb.* tav. 22. Overbeck tav. 26, 16).

[6] Questa è anche l'opinione di Benndorf *Bull.* 1867 p. 229, senonchè dalla sua descrizione di una lekythos a figure nere della colle-

una versione perfettamente diversa dalla comune. Di questa io nè saprei rintracciar le fonti, nè saprei altresì formulare una congettura per ispiegar come Aiace, avendo ad avversaria la dea stessa, abbia potuto impadronirsi della sua preda. Tuttavia l'accordo di non poche rappresentazioni vascolari in questo punto essenziale è così grande che noi dobbiamo supporre per esse un esemplare comune dell' antica pittura vascolare, sia attica, sia peloponnesia. Che poi anche la versione volgare rappresentata da Arctino ben presto sia stata ritratta dall'arte figurativa, lo prova il già citato rilievo della cassa di Cipselo. Una specie di termine medio lo scorgiamo nella pittura vascolare attica a figure rosse. Il celebre vaso di Vivenzio in Napoli [7] ci mostra la statua della dea su di una semplice base, nella medesima figura che nel nostro vaso, ma ritratta di profilo è in atto di tender la lancia contro Aiace, in guisa che sembri difender Cassandra, che inginocchiata ai suoi piedi le si abbraccia intorno, contro il suo nemico [8]. Questa composizione pertanto rende sensibile l'aiuto che la donzella spera, sebbene indarno, dalla immagine della dea [9]. Tutt'altro è nel nostro vaso. L'atteggiamento della dea è bensì il medesimo, anche qui essa tien la

zione Navarra in Terranova, non apparisce chiaro, se Minerva stia su di una base o sul terreno.

[7] Millin *Vases* I, 25. *Denkmäler der alten Kunst* I, 43, 202. Overbeck tav. 25, 24. *Mus. Borb.* XIV, 41-43. Heydemann *Iliupersis* tav. 2, 1.

[8] In maniera molto simile è ritratto il *palladion* nel vaso vaticano con Elena e Menelao (*Mus. Gregor.* II, 5, 2a. Overbeck tav. 26, 12. Michaelis *Parthenon* p. 139) il quale riproduce, come è noto, due metope del Partenone, v. Michaelis l. cit.

[9] La descrizione della figura interna di una bellissima tazza a figure rosse appartenute alla collezione Campana (serie IV n. 637) non ci dà una spiegazione di questo punto; dicasi altrettanto di quella del cratere chiusino nel *Bull.* 1857 p. 164 n. 5.

lancia protesa, ma la statua essendo ritratta di faccia non si volge più minacciosa contro l'assalitore, cosicchè quell'atteggiamento non ci presenta altro che il rigido schema dell'antico idolo, ogni possibilità, anzi ogni apparenza di effettivo intervento nell'azione è scomparsa. In questo cangiamento noi dobbiam ravvisare un concetto razionalistico. Che poi tal concetto fosse in piena conformità con lo spirito dei tempi posteriori, lo possiamo inferir dal fatto che nei vasi dell'Italia inferiore di stile anche più tardo, l'immagine della dea è concepita quasi senza eccezione come statua inanimata[10]. Dove si è voluta indicare una viva partecipazione della dea, lo si è ottenuto, secondo il ripiego solito in quei vasi, col far che Atena riguardasse dall'alto la scena del delitto[11].

Ancora un altro particolare dobbiam porre in rilievo. I vasi dipinti con figure nere danno per lo più a Cassandra per veste una specie di maglia attillata straordinariamente corta da non coprirle neppur le anche, aggiungendovi o no il mantello. Può esser quella una particolar foggia di sottoveste portata sotto il chitone ne'tempi più antichi. In altri dipinti di quella classe manca questo capo di vestiario, e tutto il vestimento consiste in un mantello[12], ovvero la donzella è del tutto nuda[13]. I due vasi del più bello stile, il nostro e quel

[10] Forse abbiamo un'eccezione nel cratere di Weimar (Meyer e Böttiger *Raub der Cassandra* tav. 2. *Archaeolog. Zeitung* 1848 tav. 13, 4. Overbeck tav. 27, 2), ma ciò non è perfettamente certo.

[11] P. es. Brit. Mus. 1383 (Hancarville III 57. *Arch. Zeit.* 1848 tav. 14, 1. Overbeck tav. 27, 3). *Arch. Intelligenz-Blatt* 1837 p. 75 s.

[12] P. es. Berlino 1643 (Gerhard *etrusk. u. kampan. Vasenb.* tav. 22. Overbeck tav. 26, 16); Mus. Brit. 556; vaso già presso Gerhard (*Arch. Zeit.* 1848 tav. 13, 1. Overbeck tav. 26, 15).

[13] Monaco n. 506. Il vaso dipinto differisce dagli altri in tutta la composizione.

di Vivenzio, danno a Cassandra soltanto il mantello, ma laddove nel secondo il mantello serve soltanto come di fondo dal quale distaccasi, con calcolato effetto il corpo nudo, nel vaso bolognese è meglio conservato il carattere della vergine sacerdotessa: il mantello copre tutta la figura, per quanto era possibile volendo a un tempo render visibile la mancanza del chitone, circostanza caratteristica per la situazione. I dipinti più tardi [14] diversificano molto rispetto al quanto di vestiario o di nudità. A ogni modo non parrebbe inutile il ricercare, se quella totale o parziale nudità che Cassandra ci mostra sin dall'arte più antica, possa aver dato occasione alla versione posteriore della leggenda, secondo la quale Aiace arse di scellerato amore per la sacerdotessa, e nel tempio stesso saziò le sue brame: contrapposto alle attrattive di Elena che scoprendo colà il seno calma lo sdegnato sposo e lo costringe a riconciliarsi.

II.

ETRA RICONOSCIUTA.

A questa scena guerriera forma vivo contrasto il pacifico avvenimento che si compie dall'altro lato della statua di Minerva. Con ragione il Brizio vi ha riconosciuto Etra tra i suoi nepoti. Si sa che nell'antica poesia correvan due versioni diverse del fatto. Secondo la piccola Iliade di Lesche, Etra, andata a Troia insieme con Elena, come sua schiava, nella terribile notte in cui a città fu incendiata, fuggì nascostamente, e giunse a ricoverarsi negli alloggiamenti de'suoi compatrioti, dove fu riconosciuta da'figliuoli di Teseo. Demofonte ne richiese poi la liberazione ad Agamennone, il

[14] P. es. Overbeck tav. 26, 17. 27, 1-3.

quale rimise la decisione ad Elena, come a legittima padrona; costei esaudì la preghiera, e così i nepoti ridonarono alla libertà la loro ava. Questa versione fu seguita da Polignoto, porgendogli essa un eccellente mezzo per mettere in rilievo la potenza della bella Elena [15]. Secondo un altro racconto che non esito riportare all'Iliupersis di Stesicoro [16], l'avvenimento ebbe luogo prima dell'incendio della città, probabilmente in occasione della spartizione del bottino. Come a Neottolemo toccò Andromaca, così Demofonte e Acamante ottennero la loro ava che essi avevan riconosciuta. Il passo a cui dobbiamo questa notizia, non ci fa sapere chiaramente, quando e dove avvenne il riconoscimento, se dentro o fuori della città. Ma la lacuna è riempita dalle rappresentazioni figurate. Prima di ogni altra la *tabula Iliaca*, la quale ci dice espressamente che nella sua composizione segue l'Iliupersis di Stesicoro, ci mostra il

[15] Paus. 10, 25, 7. 8.

[16] Intendo il « frammento » negli estratti di Proclo, che comunemente si attribuisce all'Iliupersis di Arctino; e dice così: *καὶ Ὀδυσσέως Ἀστυάνακτα ἀνελόντος Νεοπτόλεμος Ἀνδρομάχην γέρας λαμβάνει. καὶ τὰ λοιπὰ λάφυρα διανέμονται· Δημοφῶν δὲ καὶ Ἀκάμας Αἴθραν εὑρόντες ἄγουσι μεθ' ἑαυτῶν. ἔπειτα ἐμπρήσαντες τὴν πόλιν Πολυξένην σφαγιάζουσιν ἐπὶ τὸν τοῦ Ἀχιλλέως τάφον.* Che questo passo formi la chiusa di un estratto dal poema di Stesicoro, è stato congetturato primieramente da Tychsen (*ad Quintum Smyrn.* p. LXX), e fu quindi da me comprovato (presso Jahn *griech. Bilderchroniken* p. 95 ss.), e difeso contro alcuni dubbi sollevati (*Hermes* XIV p. 481 ss.). Non è da considerarsi come prova in contrario un passo degli *Schol. Eurip. Troad.* 31; poichè quivi, in contrapposto alla notizia di alcuni, i quali facevano che Acamante e Demofonte non avessero ottenuto del bottino altro che la loro ava Etra, per la quale specialmente essi avevan preso parte alla spedizione, vengon riportati i versi di Arctino: *Θησείδῃσι δὲ δῶρα πόρε κρείων Ἀγαμέμνων Ἠδὲ Μενεσθῆι μεγαλήτορι ποιμένι λαῶν.* Di qui non si può dedurre con sicurezza neanche che Arctino abbia parlato del ritrovamento di Etra; e se questo era il caso, noi non possiamo dir nulla intorno ai particolari.

gruppo di Etra condotta fuor del tumulto dai due guerrieri, dentro la città [17]. Quivi stesso pongono la scena quei vasi dipinti in cui si può con esattezza determinare la località. Questo punto merita una breve dichiarazione.

L'episodio di Etra ritrovata e condotta via da'suoi nepoti non può sinora ravvisarsi con sicurezza rappresentato nei vasi a figure nere. De Witte, a dir vero, ha messo fuori la congettura, secondo la quale si potrebbe riconoscere Etra menata via da'suoi nipoti, nella faccia posteriore d'un' anfora della collezione Durand, (n. 412), la cui parte anteriore rappresenta la fuga di Enea; ma egli stesso non nega che potrebbesi anche ragionevolmente accettare un'interpretazione più generale. I compilatori del catalogo dei vasi del Museo britannico, dove ora si trova quell'anfora (n. 595), benchè molto cauti in ogni altra affermazione, hanno accettato l'ipotesi del De Witte come interpretazione certa; Heydemann [18] e Brizio [19] li hanno seguiti. Io credo che abbian torto, poichè vi si rappresenta soltanto una donna condotta via da un guerriero, mentre dietro la donna c'è un alro guerriero che si allontana volgendo a lei lo sguardo. La parte che i fratelli prendono all'azione è comune ad ambedue in tutti gli altri dipinti; anche il secondo segue la ritrovata ava. Qui però se ne diparte, e nè le lettere AΘE sullo scudo del primo guerriero, nè la scena anteriore del vaso tolta all'Iliupersis bastano a far comparire insignificante quella variante. Heydemann, d'accordo con Brizio, ha riportato al medesimo fatto anche un altro vaso con figure nere

[17] O. Jahn *griech. Bilderchroniken* tav. I*, cfr. *Hermes* XIV p. 492 s.

[18] *Iliupersis* p. 21 nota 8.

[19] *Annali* 1878 p. 75 nota 2. Che Etra sia d'età avanzata, come scrive Brizio, non si trova detto nè nel *Catalogue Durand* nè nel catalogo inglese.

appartenuto alla seconda collezione Hamilton[20]. Una donna velata parla tranquillamente con un guerriero che le sta dirimpetto; dietro a questo c'è un giovane con mantello e lancia; dall' altro lato dietro la donna vedesi un secondo guerriero nell'atto di allontanarsi. La donna non è caratterizzata come vecchia, nulla mostra che essa sia riconosciuta o venga condotta via, nè i due guerrieri danno a divedere un comune interesse per l'azione; ciò posto noi non possiamo riconoscervi l'episodio di Etra, ma soltanto una scena di carattere generale.

È nella pittura vascolare a figure rosse che si comincia a rappresentar la leggenda di Etra già elaborata dalla poesia. Gli è poi naturale che l'arte attica del quinto secolo dovesse mostrar predilezione per un argomento in cui esaltavasi la pietà dei figliuoli del loro nuovo eroe nazionale verso la madre di questo in mezzo agli orrori della distruzione di Troia. Troviamo pertanto tre rappresentazioni di stile più antico che ci danno l'episodio di Etra con molta conformità in quel che è l'essenziale[21]. Quivi Etra ci apparisce come donna avanzata di età (nel vaso di Monaco i lineamenti non sono riconoscibili), del tutto vestita e appoggiata ad un lungo bastone. Essa vien condotta per mano dall'armato Demofonte il quale a lei volge con interesse lo sguardo. La ristrettezza dello spazio nell'interno della tazza non lasciò posto che per uno dei due fratelli; negli altri

[20] Tischbein *Collection of Engravings* I, 29. Il vaso proviene da Acquapendente; la parte posteriore mostra scene bacchiche.

[21] Brit. Mus. 786 (*Mon. dell'Inst.* II 25, 6. Overbeck tav. 26, 14) coi nomi in scrittura arcaica; Girgenti (R. Rochette *Mon. inéd.* tav. 57A, Overbeck tav. 26, 13); Monaco 341, il dipinto iuterno di una tazza con contorni colorati su fondo bianco, mentre l'esterno mostra figure rosse su fondo nero.

due vasi Acamante segue l'ava, nel vaso siciliano egli è armato alla leggiera e procede con passo tranquillo, nel cratere di molto miglior fattura, appartenente al Museo britannico, egli rassomiglia nell'arnese al fratello, ma si distingue per questo particolare caratteristico che volge dietro se il capo con attenzione e cautela, mentre pronto a battaglia stringe con la destra la lancia. Quest'ultima circostanza la quale da Panofka fu giustamente posta in rilievo[22], prova a mio giudizio che essa non ha a base la narrazione di Lesche; poichè se la scena avesse luogo negli alloggiamenti dei Greci, dopo che il re o Elena ha restituito l'ava ai nepoti, non ci sarebbe bisogno nè di guardarsi cautamente attorno nè di tenersi pronto a combattere. Questo tratto accenna piuttosto alla pericolosa situazione in cui si trovavano nel mezzo della città conquistata, come nella *tabula Iliaca*; con questo veniamo a dire che il pittore del vaso si è ispirato alla versione poetizzata da Stesicoro. Ciò sarebbe molto più chiaro, se nei vasi in quistione la nostra scena fosse completata da altre scene di una Iliupersis. Ma purtroppo non sappiamo, se il vaso di Girgenti contenga altre rappresentazioni e di che specie; e gli altri due vasi ci danno insieme con quella scena altre che non hanno nulla a fare con Troia. Senonchè si potrebbe forse trovare un modo di supplire a questo difetto. Ho altra volta messo fuori l'ipotesi che su di una metopa del Partenone sia rappresentata la nostra scena[23]. Alle metope del fianco settentrionale (XXIV. XXV) rappresentanti l'incontro di Menelao con Elena, che han lasciato visibili traccie nella pittura vascolare attica[24], segue una metopa

[22] *Annali* 1835 pag. 242.

[23] *Parthenon* p. 140: tav. 4 n. XXVII.

[24] V. sopra nota 8. Brizio non si è ricordato di questo fatto *Ann.* 1878 p. 71.

(XXVII) indubitatamente relativa all' Iliupersis, nei cui avanzi si può senza alcuno sforzo ravvisare una donna menata via da un uomo. La direzione in cui essa protende il braccio sinistro, fa credere che essa fu condotta per mano dall'uomo; e ciò è conforme al modo come si trova effigiata Etra nelle figure vascolari, le quali le danno puranche quel passo frettoloso. Tranne che il mantello, non si può riconoscere, se l'uomo avesse altre vesti; d'arme non c'è indizio; ma lo stato di conservazione di tutta la metopa è infelicissimo. Chiunque si ricordi la relativa illustrazione del Brizio [25], si persuaderà quanto la vicinanza di questa scena con quella d'Elena sia favorevole all'ipotesi d'interpretarla per Etra. Se non vi si vede che un solo nepote, se ne deve, qui come nella tazza di Monaco, accagionare la ristrettezza dello spazio disponibile; anche Polignoto si contentò di un fratello posto accanto all'ava, mentre l'altro fu impiegato in altro modo [26], e in realtà per l'espressione del fatto basta perfettamente un solo. Che poi quella metopa rappresenti la scena come avvenuta dentro le mura della città, non nel campo dei Greci, è cosa che non ha bisogno di prove. Sarebbe certamente desiderabile un' ispezione dell' originale che trovasi tuttora nel tempio; a ogni modo la mia congettura non mi par destituita di qualche verosimiglianza.

Alle stesse conclusioni darebbe luogo la tazza di Brigo [27], se Heydemann [28] avesse ragione nel riconoscere Acamante ed Etra nel gruppo designato coi nomi di

[25] *Annali* 1878 p. 74 s. Voglio soltanto brevemente accennare che il rilievo addotto dal Brizio (*Bull. arch. nap.* V tav. 1, 1) non appartiene qui; la supposta Etra è, come mi son persuaso vedendo l'originale, un uomo, v. Michaelis *Anc. Marbles in Great Britain*, Richmond n. 8 (*Arch. Zeitung* 1874 p. 59 n. 5).

[26] Pausan. 10, 25, 7. 26, 2.

[27] Heydemann *Iliupersis* tav. 1. Conze *Uebungsblätter* VIII, 4.

[28] P. 17 ss.

Acamante e Polissena. Ma io non posso fare a meno di accettar le osservazioni contrarie di Brunn [29], il quale nella giovinezza e nel ricco abbigliamento della donna, nello sguardo volto all'innanzi del fiero guerriero, ravvisa altrettanti argomenti contro quella interpretazione. O si può ammettere che il nome non di Polissena, ma di Acamante sia caduto involontariamente dal pennello del pittore ateniese in cambio d'un altro, ovvero, seguendo la sottile analisi del Brunn, s'hanno a ritener per falsi ambedue i nomi, e ravvisare in quella coppia Menelao ed Elena; in ogni caso la scena di quella tazza non fa per lo scopo nostro. Il contrario è a dirsi del vaso di Vivenzio, senonchè vi rincontriamo rappresentato un momento dell'azione essenzialmente diverso. Quivi Etra, che nell'originale mostra visibili tracce dell'età [30], siede su di una pietra; un guerriero barbato si volge rapidamente verso di lei e la prende pel braccio, evidentemente col benevolo intendimento di alleggerirle la fatica dell'alzarsi; il secondo guerriero più giovane sporge parimenti la destra verso di lei, ma già si volge come per partire, al che pare che egli inviti anche la donna. Non è adunque il momento del menar via che qui vediamo espresso, ma l'immediatamente precedente, quello cioè che segue al riconoscimento. Così è che, conforme allo stadio più progredito della pittura vascolare, scorgiamo subentrato al racconto puramente epico del fatto, che è la maniera propria dei vasi più antichi, un concetto più psicologico. Ciò si verifica anche più perfettamente ne' due vasi bolognesi.

[29] *Troische Miscellen* II (*Sitzungsberichte der bayr. Akademie* 1868 I, 2) p. 90 ss.

[30] V. Benndorf presso Brunn p. 91. Heydemann *Vasens. des Museo nazion. zu Neapel* p. 300.

L'anfora illustrata dal Brizio[31] ci mostra Etra, dalla chioma canuta, in atto di spiegare a' due guerrieri ritti innanzi a lei, chi ella sia; l'un d'essi segue il suo discorso con la più ferma attenzione, e la guarda fisso, l'altro le si avvicina con non dubbia espressione di vivo interesse. Qui adunque abbiamo raffigurato l' ἀνευρεῖν nel momento della maggior aspettazione. È di poco posteriore l'azione rappresentata nella nuova anfora. L'un dei giovani[32] vestito di chitone e clamide, armato d'elmo e lancia, ha preso amichevolmente per la mano la vecchia per condurla via. Costei, riconoscibile dai capelli canuti e dal bastone, alza lo sguardo riconoscente verso di lui. Il giovine volgesi a dietro riguardando il fratello, il quale (vestito ugualmente salvo che invece dell'elmo a gran criniera porta un semplice casco) sporge il braccio destro. Il significato speciale di questo gesto non mi riesce del tutto chiaro; forse, come suppone il Brizio, accompagna con esso il discorso; a ogni modo serve a porre il secondo giovane in più stretto legame col gruppo principale, di quel che non apparisce nelle rappresentazioni più antiche. L'unione della scena di Etra con le altre dell' Iliupersis nei due vasi bolognesi accenna di nuovo a Stesicoro, la cui narrazione perciò riman provata come fonte, sia diretta sia indiretta, di tutti quanti i vasi, in modo che i due momenti indicati da Proclo, dell'εὑρόντες o ἀνευρόντες e dell'ἄγουσι μεθ' ἑαυτῶν, son venuti ad aver ciascuno una rappresentazione separata. Considerando ora che negli estratti questo avvenimento è collocato tra la divisione del bottino e l'incendio della città, e che d'altra parte i

[31] *Mon. dell' Inst.* X, 54.

[32] Battezzarlo per Demofonte fondandosi sulla pittura di Polignoto e sul vaso dipinto del museo britannico, mi pare asserzione poco fondata e non necessaria.

nostri vasi lo collocano fra le scene dentro la città, io credo doverne inferire o che il racconto di Etra fu episodio per così dire arretrato presso Stesicoro, o che nella sua poesia la divisione del bottino aveva luogo dentro la città. Son condotto a risolvermi per quest'ultima ipotesi osservando che il riconoscimento di Etra avvien dentro le mura nella *tabula Iliaca* di Teodoro, nella quale non iscorgesi rappresentata nè divisione del bottino, nè incendio della città, ma soltanto le donne prigioniere intorno al sepolcro di Ettore fan simmetrico riscontro al sacrifizio di Polissena; nè, senza esservi stretto da motivo valevole, posso ammettere che Teodoro siasi allontanato dalla sua fonte [33].

III.

PRIAMO ED ASTIANATTE.

Mentre il pittore del nostro vaso nelle due rappresentazioni sinora considerate si emancipa dalla foggia più antica di composizione, e muovesi per la via più libera dell'arte più recente, nella rappresentazione della morte di Priamo, la quale riempie completamente l'altro lato dell'anfora, troviamo mantenuta un'antica e tradizionale durezza di motivo. Nei vasi a figure nere [34], della morte di Priamo abbiamo due versioni. All'una e all'altra è comune il particolare di Priamo rifuggitosi sopra l'altare di Giove ἑρκεῖος; ma sopra un gruppo di vasi [35] Priamo solo è minacciato od ucciso da Neotto-

[33] Con questo rimane un po' modificata l'opinione da me espressa nell'*Hermes* XIV p. 492 s. a proposito d'un' osservazione del Robert (*Bull.* 1874 p. 224).

[34] Overbeck p. 621 ss. Heydemann *Iliupersis* p. 14 nota 3.

[35] Gerhard *A. V. B.* 213 (Overbeck tav. 25, 22); Brit. Mus. 522; Würzburg n. 137; 330 (*Bull.* 1865 p. 52); *Bull.* 1866 p. 234; 1869 p. 28; *Archaeol. Anz.* 1853 p. 401 n. 1.

lemo con la lancia o la spada, (alla quale scena talora assistono uno o più personaggi secondarii, talora nessuno); nell'altro gruppo [36], il destino di Priamo è legato strettamente con quello di suo nepote Astianatte. Quivi Priamo è fuggito sopra l'altare, e il crudele figlio di Achille, dinanzi a lui, afferrato il fanciullo per un piede, sta in atto di scagliarlo. I più antichi interpreti [37] credevan di doversi ravvisar due avvenimenti riuniti soltanto esteriormente, ricordando i versi di Lesche, secondo i quali Neottolemo strappò Astianatte dal seno della nutrice, e *ῥῖψε ποδὸς τεταγὼν ἀπὸ πύργου*. Ma questa interpretazione evidentemente non è giusta: senza dubbio, Overbeck l'ha riconosciuto, il vincitore scaglia il fanciullo contro il vecchio, per abbattere entrambi: motivo improntato d'orribile atrocità ma straordinariamente vivace, che secondo ogni probabilità [38] non è tolto dalla poesia, ma fu ritrovato da qualche artista, bramoso d'effetto, che si valse di quel *ποδὸς τεταγὼν* di Lesche. Per lo meno questa combinazione non si trovava nè in Lesche nè in Stesicoro [39], e, a quel che pare, neppure in Arctino. Infatti, se nell'estratto di Arctino presso Proclo si legge *Νεοπτόλεμος ἀποκτείνει Πρίαμον ἐπὶ τὸν τοῦ*

[36] Gerhard *Etrusk. u. kampan. Vasenb.* 21 (Overbeck tav. 26, 1); Gerhard *A. V. B.* 214 (Overbeck tav. 25, 23); Brit. Mus. 607; *Bull.* 1840 p. 125 (molto somigliante al precedente); de Witte *descr. de vases peints,* 1837, n. 149.

[37] P. es. Gerhard *Fernerer Zuwachs* p. 32 n. 1748. *Auserl. Vasenb.* III p. 217.

[38] Questa è anche l'opinione di Heydemann, *Iliupersis* p. 15.

[39] Presso Lesche Priamo cadeva non sull'altare, ma presso la porta del palazzo (Paus. 10, 27, 2) ed Astianatte era scagliato dalla torre. Presso Stesicoro non è Neottolemo ma Ulisse quegli che uccide Astianatte (Proclo, cfr. il sarcofago in Woburn-Abbey, *Arch. Zeit.* 1874 p. 70, n. 219), Neottolemo per contro Priamo (Jahn *Bilderchroniken* p. 38, cfr. *Hermes* XIV p. 495 nota), sull'altare, come si rileva dalla *tabula Iliaca.*

Διὸς τοῦ Ἑρκείου βωμὸν καταφυγόντα, potrebbesi forse supporre che l'epitomatore in un estratto sì breve, avesse trascurato di menzionare Astianatte, ma ciò è poco verosimile, trattandosi d'una particolarità così straordinaria e caratteristica come quella che il nipote abbia servito d'arme per ammazzar l'avo. Ora l'artista che per primo eseguì l'accennata rappresentazione, sia che attingesse ad una sorgente poetica, sia che abbia seguito la sua fantasia, ad ogni modo ha messo fuori un concetto che malgrado la sua rozza crudeltà trovò ammiratori anche in tempi più tardi. Innanzi tutto Brigo [40] l'ha riprodotto nella sua tazza ed eseguito in maniera più grandiosa. Ripetuta è ancora tale composizione sul collo d'un'idria con figure rosse [41]. Il terzo esempio ce lo dà il nostro vaso bolognese, laddove il pittore del vaso di Vivenzio, senza rinunziare a mettere in relazione tra loro l'avo e il nepote, ha tuttavia mitigato l'orrore della scena [42]: il cadavere del fanciullo coperto di ferite giace nel seno del vecchio, mentre Neottolemo brandisce contro questi la pesante spada.

Il nostro vaso ci mostra Priamo di faccia, seduto sull'altare. Il lungo chitone punteggiato, il mantello e il lungo scettro servono ad indicar la maestà reggia, come la capigliatura più chiara accenna alla dignità della vecchiezza, ma l'una e l'altra fan tanto poco effetto sull'animo del vincitore, quanto la destra invano sollevata in atto supplice; l'espressione del volto a ca-

[40] Heydemann *Iliupersis* tav. 1. Conze *Uebungsblätter* VIII, 4.

[41] Berlino n. 1748.

[42] Un simile sentimento ha indotto l'autore di un piccolo vaso siciliano a cangiare la composizione in questo che, ridottala più semplice e non tenendo conto di Astianatte, rappresentò non la uccisione di Priamo, ma la sua fuga all'altare e l'inseguimento da parte di Neottolemo (*Bull.* 1845 p. 35).

gione d'una rottura nell'argilla disgraziatamente non è più riconoscibile. Neottolemo, in completa armatura, è una figura imponente ed aitante. Con passo frettoloso si avanza e colla sinistra, benchè aggravata da un grande scudo, afferra la chioma del vecchio che solleva con moto convulso il ginocchio sinistro. A un tempo stesso il figlio di Achille brandisce colla destra il fanciullo, effigiato di età relativamente tenera. La scena non ha punto la violenza che si ravvisa nella tazza di Brigo, essa è più tranquilla e ordinata, ma appunto da ciò la contradizione tra l'atrocità del soggetto e il sentir più moderno dell'artista risulta più chiara qui che là, dove Brigo si è immedesimato nel sentire del suo più antico esemplare. Di là da Neottolemo vedesi una giovanetta che fuggendo volge uno sguardo spaventato verso la truce scena. La piccolezza sproporzionata di questa figura è motivata dal posto; se fosse stata più grande, sarebbe stata in parte coperta dal corpo di Astianatte, in parte essa avrebbe coperto il guerriero all'estremità sinistra, e la composizione ne sarebbe riuscita oscura e confusa. Essa è vestita di chitone dorico, un nastro le cinge i capelli che cadono sul collo in lunghe anella; tien nella destra una tazza profonda, nella sinistra un sacco. Non può essere, come si è pur voluto interpretare, che essa poco innanzi avesse versato a bere a Priamo [43]; a ciò non si adatta tutta la situazione nè in mano alla giovinetta il sacco o l'otre in cambio di una brocca. Piuttosto è da riconoscersi nella giovinetta una fuggitiva che cerca salvar dalla distruzione della città qual-

[43] *Bull.* 1879 p. 215. Anche la spiegazione quivi data della pittura interna della tazza di Brigo sembra poco felice, e difficilmente più fondata che l'interpretazione per mezzo di Peleo tentata dall'Heydemann con ragioni poco persuasive.

che parte del suo avere; il sacco non contien vino, ma qualsiasi robe. Così la donzella serve ad esprimer gli orrori della città presa d'assalto, e insieme a contrapposto colla distruzione della famiglia reale, press'a poco come nella parte anteriore del vaso, la scena di Etra fa riscontro a quella di Cassandra, o come nel vaso di Vivenzio il riconoscimento d'Etra e la fuga d'Enea son frapposti alle scene atroci.

Meno chiara è la parte dei due guerrieri in completa armatura che incorniciano la scena principale. Ambedue vibrano la lancia; ma non sembrando che la lancia del guerriero a destra sia diretta contro Neottolemo, rimane a supporsi che i due guerrieri combattino l'un contro l'altro. In questo caso è a dirsi che quel loro combattimento attraverso la scena interposta è azione poco felicemente ordinata; vedesi in questo che si è avuto più riguardo a chiuder simmetricamente la composizione [44] che a mettere in evidenza gli episodii della notturna espugnazione mediante una coppia di guerrieri combattenti. Forse a questo avrà anche influito il numeroso accompagnamento di donne, vecchi e guerrieri di cui ne' vasi più antichi si suol fornir la nostra scena.

IV.

SCENE DI CENTAURI.

Le rappresentazioni dipinte nelle due faccie della pancia non sono unite insieme e condotte in giro attorno al vaso, come il soggetto avrebbe permesso, ma separata l'una dall'altra per via d'un ornato semplice ma

[44] Molto più convenzionale è quel modo di chiudere la composizione con due quadrighe che noi vediamo nell'idria Feoli in Würzqnrg n. 137.

grande di viticci e di palmette sotto a ciascun dei due manichi. Questo appunto è il posto che, da principio a fine durante tutto lo sviluppo della pittura vascolare, è stato scelto di preferenza per introdurvi siffatto ornamento. Non meno marcato rincontrasi l'ornato a palmette nell'orlo superiore del vaso, mentre il collo ha offerto spazio per una nuova decorazione a figure. In ciascun dei due lati scorgiamo dei Centauri, ma dipinti in guisa che ad una scena pacifica faccia riscontro una di combattimento. Sopra la rappresentazione di Etra e di Cassandra è dipinta la nota avventura di Ercole e di Folo, un degli argomenti prediletti dalla pittura vascolare a figure nere, la quale ha fissato i singoli momenti del fatto quali erano stati prima elaborati dalla poesia [45]: l'accoglienza fatta dal Centauro all'eroe, l'apertura del doglio, l'attingere della fragrante bevanda degli dei, il banchetto dei due a cui si recano gli altri Centauri, e da ultimo il combattimento tra Ercole e i Centauri. La pittura vascolare a figure rosse non ha trattato questo soggetto che di rado. In due vasi a figure nere e in un così detto stamnos a figure rosse [46] v'è Ercole che attinge esso stesso al vaso, attornato dai Centauri meravigliati. Tre altri vasi con figure nere [47] mostrano Ercole e Folo sdraiati l'uno accanto all'altro, mentre s'allietano con vino e conversazione; nel rovescio d'uno dei vasi s'avanzano due Centauri. Queste scene nel nostro sono unite. Il mezzo è occupato dal doglio colossale, che secondo il costume conosciuto è infisso per metà nella

[45] Gerhard *Archaeol. Zeitung* 1865 p. 81 e ss. ne dà un catalogo; cfr. *Bull.* 1865 p. 125; 1866 p. 229. 234; 1869 p. 172.

[46] Gerhard *A. V. B.* II, 119, 5; Monaco 435; Stackelberg *Gräber der Hellenen* tav. 41.

[47] *Archaeol. Zeitung* 1865 tav. 201,1; *Bull.* 1869 p. 172; Monaco n. 691.

terra. Il coperchio già n' è stato tolto, e da destra vedesi Folo occupato ad attinger con un boccale il dono di Bacco. Dirimpetto sta Ercole, vestito al solito di chitone e pelle; appoggiandosi ad una massiccia clava si china molto innanzi per isporgere all'ospite il grande skyphos (di cui non rimane che un frammento), e riaverlo pieno di nuovo. Forse il suo atteggiamento vuole indicare che non è quello il primo bicchiere ch' egli tracanna; i poeti almeno avevano colto con piacere anche questa occasione per mostrarci la sete potente dell'eroe. Stesicoro narrava di lui nella Geryonis [48]:

σκύπφειον δὲ λαβὼν δέπας ἔμμετρον ὡς τριλάγυνον
πῖνεν ἐπισχόμενος, τό ῥά οἱ παρέθηκε Φόλος κεράσας,

e Paniasside diceva nella sua Heracleia [49] a proposito del vecchio vino:

τοῦ κεράσας κρητῆρα μέγαν χρυσοῖο φαεινὸν
σκύπφους αἰνύμενος θαμέας πότον ἡδὺν ἔπινεν.

Adescati dalla fragranza sopraggiungono gli altri Centauri, anch'essi come Folo aventi nel braccio dei pini, albero di cui la Foloe è ricca oggidì come nei tempi antichi; l'uno d' essi ha inoltre una pelle gettata sopra il braccio. I due bevitori finora non si lascian disturbare per l'arrivo degli altri, ma le braccia sollevate dai Centauri già danno indizio della loro ghiottornia, dalla quale tra poco saranno condotti al fatale combattimento contro Ercole [50].

[48] Ateneo 11, 99 p. 499 B. E. Stesicoro fr. 7 Bergk.
[49] Ateneo 11, 99 p. 498 D. Paniasside fr. 4 Kinkel.
[50] Apollodoro 2, 5, 4. Diodoro 4, 12. Cfr. Pausan. 3, 18, 10, dove tra i rilievi del trono d'Amicle è menzionata altresì *ἡ παρὰ Φόλῳ τῶν Κενταύρων μάχη.*

Ora vedendo noi rappresentato sull' una delle faccie del collo un combattimento di Centauri, ci aspettiamo di ritrovarvi appunto quello avvenuto nella Foloe. Ma in questo Ercole combatte sempre da solo, al più accompagnato dalla sua protettrice Minerva; qui per contro Ercole manca e in sua vece vi son tre guerrieri che combattono con varia vicenda contro altrettanti Centauri. Non è difficile riconoscere Teseo, Piritoo e Ceneo, i tre eroi principali del famosissimo combattimento tra i Lapiti e i Centauri in Tessaglia, combattimento occasionato anche esso dal vino e dalla prepotenza degli ubbriachi. Anche le armi dei Centauri sono ne' due casi le medesime, vale a dire i pini e gli abeti della foresta. I guerrieri però che loro stanno a fronte, non combattono, come Ercole, con arco e freccie, ma con spada e scudo, all'usanza dei guerrieri greci. I due opliti in completa armatura sono i Lapiti, a sinistra Ceneo, perfettamente accertato perchè già quasi scomparso per metà sotterra, a destra Piritoo in procinto di dar colla lancia il colpo di grazia al suo antagonista già caduto. Così vittoria e sconfitta sono egualmente ripartite in questi due gruppi; nel mezzo Teseo, non completamente armato, ma soltanto con petaso in capo, scudo e spada, combatte contro il suo avversario tuttora vigoroso il quale vibra contro di lui un albero. Il combattimento è ancora indeciso e tuttavia non dubitiamo del successo finale dell'eroe attico. Gli è però sempre degna d'osservazione l'abilità con cui il pittore ha saputo destare e mantenere l'interesse: l'indice della bilancia sta ancora diritto o appena sensibilmente pende dalla parte dei Greci.

V.

OSSERVAZIONI STILISTICHE ED ISTORICHE.

Brizio ha già accennato al fatto che la nostra anfora (*B*) per forma, grandezza, stile e soggetto fa riscontro al vaso bolognese da lui pubblicato (*A*). Quest'ultimo fu trovato al sud della città, innanzi la porta Castiglione, il nostro all'ovest innanzi la porta Sant'Isaia, nel podere San Polo. *A* è alto 0,75, *B* 0,72 ed inclusovi il manico 0,81 [51]. Ambedue i vasi ci presentano quasi esattamente la stessa forma tettonica e la stessa disposizione della decorazione figurata ed ornamentale. Faccio particolarmente notar due singolarità: in primo luogo la forma dei manichi a volute, larghi e spianati da ambedue i lati, senza maschere o altro speciale ornato nelle volute, riuniti al disotto colla pancia del vaso mediante una specie di nastro oppure di ansa comune e arrotondata, senza le solite teste di cigno, che sogliono esser l'ornato prediletto di questo luogo; in secondo luogo la divisione del collo in due fasce molto poco concave sovrapposte l'una all' altra, delle quali la superiore (una specie di fregio) sporge un poco sopra la inferiore (il collo propriamente detto); il « fregio » è dipinto intorno intorno ad ornati, il « collo » a figure. Questa foggia [52], per quanto mi è dato a rilevar da pubblicazioni e da cataloghi di vasi, è tutt'altro che frequente, anzi io non saprei citarne che un solo esempio del tutto corrispondente, quello del celebre vaso delle Amazzoni di Ruvo

[51] *A* pare un poco più panciuto, *B* un po' più svelto; a ogni modo, la differenza è insignificante.

[52] Cfr. Brunn presso Lau *die griech. Vasen* p. 34 nella spiegazione della tav. XXXII, 2.

nel museo di Napoli [53], il quale s'accorda poi coi bolognesi anche nell'altezza di 0,81 incluso il manico. Tre vasi della collezione di Monaco [54], provenienti tutti dall'antica collezione della contessa Lipona, e perciò trovati senza dubbio tutti nella Italia inferiore, ci mostrano la medesima configurazione tettonica, ma un sistema di decorazione alquanto diverso: la pancia è senza ornamento, il « collo » con rappresentazioni a figure, il « fregio » in due vasi (n. 530. 542) è adorno di palmette, nel terzo (n. 538) di un'altra zona di figure. Nel n. 542 fregio e collo son dipinti in rosso su fondo nero, ne' due altri vasi tutta la pittura è nera su fondo rosso, mentre la pancia è nera. Secondo ogni apparenza questi vasi più semplici appartengono ad un tempo un poco anteriore a quello dei vasi adorni con più ricchezza ed artifizio.

Già lo Schulz [55] ha osservato che questa forma « non è propria nè dell'Etruria nè di altri luoghi dell'Italia inferiore, Sicilia e Grecia, s'incontra soltanto in Ruvo e in generale nell'Apulia in diversi stadii di sviluppo, perfino in vasellame d'argilla non dipinto, come anche in vasi di bronzo ». Ora questa forma vien fuori anche in Bologna in due esimii esemplari. Naturalmente sorge la questione della relazione che possa correre tra i due luoghi di ritrovamento, non essendo ammissibile l'attribuire al caso siffatta completa concordanza in un sistema d'ornamento così straordinario. Niuno vorrà pensar che sia Bologna il luogo di fabbrica anche dei vasi tro-

[53] N. 2421 Heydemann. Schulz *die Amazonen-Vase von Ruvo* tav. 1.

[54] N. 530 (Lau *griech. Vasen* tav. 32, 2); 538; 542. I dati dei cataloghi per lo più non sono tanto esatti da poter attribuir ciascun vaso all'una o all'altra classe, senza vederli. Cfr. Napoli n. 1762. 1917. 2482. 3237. 3251. Santangelo 31. 688. Pietroburgo n. 1290, e v. sotto nota 56.

[55] L. c. p. 15.

vati a Ruvo. Son dunque i vasi importati dall' Apulia in Bologna? Ovvero gli uni e gli altri hanno un'origine comune da qualsiasi altro luogo? Prima che io tenti di rispondere a queste domande, aggiungerò alcune osservazioni sulla specie di anfore a volute più somigliante alla nostra [56]. Questi vasi hanno esattamente lo stesso manico, ma diversificano nella membratura del collo, giacchè di sopra al « fregio » sporge una modanatura relativamente alta e molto arrotondata, dal contorno d'un *kymation*, ed unisce il fregio con lo stretto orlo superiore dell'anfora. Per quanto meschina possa sembrar questa differenza, l'effetto n'è tuttavia ben diverso. La forma senza *kymation* è certamente più robusta e meglio corrispondente alla maniera più antica, che non la disposizione più ricca e molle della seconda classe. Altrettanto avviene rispetto al piede del vaso. Questo nella prima classe si compone di un robusto toro sopra al quale una gola rovescia non meno risentita forma il passaggio al ventre dell' anfora, nella seconda per contro esso si compone di una parte abbastanza alta in forma di campana che in basso allargasi in un basso toro, in alto poi è separata dal ventre del vaso per un speciale listello rotondo. La sagoma più elegante del

[56] Possono servir come esempi il vaso di Pronomo Napoli n. 3240 (*Mon. dell' Inst.* III, 31); il vaso del museo Jatta n. 1088 (*Bull. napol.* n. s. I tav. 7, 1) non ancora sufficientemente interpretato; il vaso di Talo Jatta n. 1501 (*Bull. napol.* III tav. 2); il vaso delle Amazzoni Jatta n. 1096 (*Bull. napol.* n. s. II tav. 4); il vaso di Bellerofonte Jatta n. 1499 (*Mon. dell' Inst.* IV, 21). Probabilmente appartiene a questa specie il vaso di Bellerofonte Jatta n. 1093 (*Mon. dell' Inst.* VIII, 42), ed anche parecchie altre delle anfore citate nella nota 54. Tutti gli esemplari certi provengono da Ruvo. Il « collo » è in esse del tutto nero, o porta un leggero ornato a fogliami (vaso di Pronomo e delle Amazzoni); il « fregio » mostra le solite palmette salienti, ed il *kymation* il suo conveniente ornato a fogliami (qualche diversità nel vaso delle Amazzoni e di Bellerofonte).

collo e del piede sta in un certo contraposto con la forma antiquata e angolosa del manico. Questa antitesi è appianata in una terza classe, nella quale oltre alla configurazione più recente del collo e del piede ci si presenta per lo più una più ricca foggia di manico più leggermente arrotondato. A questa classe appartengono per la massima parte le splendide anfore pugliesi, e specialmente i più tra i così detti vasi a mascheroni e con teste di cigno all'estremità inferiori dei manichi. A tal carattere tettonico più tardo corrisponde ancora il carattere pittorico della decorazione figurata molto più ricca di colori.

Schulz [57] ha posto il vaso delle Amazzoni al principio della fabbricazione ruvese. Tale asserzione vuole esser limitata per due rispetti, inquantochè una gran quantità di vasi più antichi è stata certamente ritrovata in Ruvo, e d'altra parte non è fuor di dubbio, se il vaso in questione sia stato o no fabbricato in Ruvo. Io per me da molto tempo son di opinione che in esso e in altri vasi somiglianti sia da ravvisarsi un anello di congiunzione tra l'industria dei vasi attica e apula. La massa di gran lunga maggiore di vasi ruvesi provenienti senza alcun dubbio da industria locale non ci deve far perder di vista le meno numerose traccie accennanti ad una più antica relazione con l'Attica, quantunque il riconoscerla ci riesca più difficile pel fatto del non essere stato pubblicato nulla o quasi nulla di questi vasi più antichi trovati in Ruvo. Dalle notizie raccolte dallo Jahn [58] risulta che due anfore panatenaiche con la nota iscrizione sono state ritrovate in Ruvo [59], ed oltre a ciò un certo numero

[57] L. cit. p. 15.
[58] *Vasensammlung in München* introd. p. XL s.
[59] Napoli n. 2764. Santangelo n. 693.

di vasi a figure nere i quali pel loro soggetto corrispondono perfettamente ai vasi attici di questa specie, e in parte son lodati pel loro stile [60]. Una tazza con fini disegni a contorno su fondo bianco e con l'iscrizione Ἀλκιβιάδης καλός, in caratteri preeuclidei [61], porta manifestamente l' impronta attica. Lo stesso par che sia di una serie di vasi a figure rosse di forme semplici e di disegno severo. Ma anche tra i grandi vasi di lusso alcuni sono certamente di provenienza attica. Vorremmo, a mo'd'esempio, dubitare che un vaso il quale per soggetto, disegno e carattere epigrafico ci mostra un aspetto così particolarmente attico, come il vaso di Pronomo [62], non provenga dall'Attica? Anzi anche per rispetto all'idria di Midia [63], d'epoca certamente posteriore e stilisticamente più affine ai vasi d'Apulia, mi riesce difficile di riconoscere o un caso o un capriccio dell'artefice ruvese nel fatto dell'avere attribuito a dei giovani qualsiasi i nomi di eponimi attici (Ἱπποθόων, Ἀντίοχος, Οἰνεύς, Δημοφῶν). Il vaso di Pronomo però appartiene già alla seconda classe delle anfore a volute, il vaso delle Amazzoni invece alla prima e più semplice. Nelle rappresentazioni che

[60] Qui appartengono forse anche le su menzionate anfore di Monaco n. 530 e 538, nelle quali io non so trovare alcun appiglio per riconoscervi col Brunn un' affettazione della tecnica a figure nere.

[61] Jatta n. 1539. *Bull. napol.* III p. 115.

[62] Napoli n. 3240. *Mon. dell'Inst.* III, 31. Wieseler *Denkm. des Bühnenwesens* tav. 6, 1.

[63] Mus. Brit. n. 1264. Gerhard *akad. Abhandl.* tav. 14. Conze *Uebungsbl.* IV tav. 2. Io ritengo anzi per possibile che anche il vaso di Talo sia d'origine attica. L'uso di colore bianco e giallo, qui rimasto limitato al gigante di bronzo, piacque e fu poi imitato e sviluppato dall'arte apula. Sappiamo egualmente che i pittori vascolari attici solevano collegare insieme figure rosse e figure a rilievo dipinte (*Compte-Rendu* 1866 tav. 4. 1872 tav. 1), e l'uso del colore bianco non è estraneo ai vasi attici dello stile più fino.

ne adornano il collo, difficilmente potrebbe alcuno rilevare il menomo tratto che pel soggetto o per lo stile si discosti dai vasi attici. Diversa sarebbe l'impressione che al primo sguardo si ritrae dalla rappresentazione principale. Le proporzioni soverchiamente allungate, e la ricca ornamentazione delle vesti non corrispondono allo stile dei migliori vasi ateniesi. Corrispondono però a quello di un periodo alquanto posteriore. Quanto alle proporzioni allungate, nelle quali ci par di ravvisare l'influenza di un Lisippo, si confronti soltanto una gran quantità di vasi trovati nella Russia meridionale, importativi certamente dall'Attica, i quali sono stati pubblicati nei *Comptes-Rendus* di Pietroburgo. Questi vasi ci mostrano per lo appunto la tendenza della pittura vascolare attica più recente ad una ornamentazione più ricca e ad un disegno più trascurato e a grandi tratti, insomma ad una maniera più pittorica nella quale si cercava di trarre maggior partito dagli scarsi mezzi della tecnica bicolore; ed è questa maniera che la pittura vascolare apula si appropriò e sviluppò a modo suo. Fra quelle opere attiche che più colpirono i pittori apuli e loro devono aver servito di modello, io conto anche il vaso delle Amazzoni.

In questo mio modo di vedere son confermato ora dalle anfore bolognesi. Che non possano separarsi dal ruvese vaso delle Amazzoni, n'è prova, oltre la già menzionata uguaglianza di grandezza e di forma [64], anche tutto lo stile.

[64] Ed anche d'ornamentazione. La striscia di palmette nel « fregio » di tutti e tre i vasi è diversa soltanto negli accessorii, il meandro sull' orlo e le foglie scanalate sopra alla pancia sono uguali dappertutto. La striscia posta sotto al quadro principale contiene in *A* parimenti soltanto un meandro, in *B* e *C* (il vaso di Ruvo) palmette oblique, volte a sinistra in *B*, a destra in *C*. L' ornato delle parti dei manichi consiste in *B* di spirali continue con piccole foglie d'edera (le spirali

Schulz già fece osservare nell'anfora ruvese (*C*) la diversità nella proporzione delle figure, tozze quelle del collo, allungate quelle della pancia, e a questo proposito citò anche altri esempi [65]. Or bene Brizio [66] ha rilevato questa particolarità in *A*, ed essa rinviensi anche nella nostra anfora *B*. Ma questo stesso frequente apparire della medesima differenza deve dissuaderci dal cercarne la causa, insieme con Brizio, o in tutto o per la maggior parte nell'uso eclettico di esemplari di stile diverso, e concluderne che vi sia da ravvisare un periodo della pittura relativamente tardo, un sintomo della decadenza dell'arte. I pittori delle nostre tre anfore non erano punto tali guastamestieri da non saper dare una medesima impronta stilistica a modelli di diverse epoche, quando questa fosse stata la loro intenzione. Con molto miglior fondamento lo Schulz (l. cit.) aveva dedotto la diversità delle proporzioni dalla diversità delle superfici offerte alla pittura: la striscia lunga e bassa del collo e lo spazio relativamente alto ma stretto della pancia indussero a quel cangiamento di proporzioni, onde riempir convenientemente lo spazio. Anche quella miscela di stili entro ciascuna rappresentazione non è tanta come l'illustratore di *A* vorrebbe far sembrare. Fra le figure del collo io non potrei ammettere in nessuno dei vasi alcuna notevole differenza di stile. Nelle figure principali però le reminiscenze alle pieghe formate a zigzag son così meschine che a fatica ci riesce sco-

ricordano i modelli di bronzo), in *A* e in *C* d'un viticcio di edera il quale è quasi tipico per questo posto anche nelle anfore a volute della seconda classe. Tale piccola diversità nella scelta degli ornamenti pei tre vasi *A B C* parla appunto in favore dell'ipotesi d'una stessa fabbrica.

[65] P. 8 s., cfr. Millingen *Anc. Unedited Mon.* tav. 20-24.

[66] *Annali* 1879 p. 77 ss.

prirle, e del resto ci sarà sì una figura meglio riuscita che un' altra, ma fondamentali differenze di stile non mi par che vi si possano scorgere in alcun modo [67]. Piuttosto io vorrei qui richiamare l'attenzione sulla grande analogia che corre tra i due vasi bolognesi e il ruvese, sebbene quest'ultimo sia forse un poco più raffinato che quelli. Si osservi per esempio il modo onde son rese le fine pieghe svolazzanti all'indietro del chitone nelle persone che si muovono rapidamente nel rovescio di *A*, nella scena di Priamo in *B*, nella parte anteriore di *C*, e non si potrà disconoscere la unità di scuola che collega questi vasi. Molte ragioni, oltre a quelle della forma e del carattere stilistico, parlano a favore dell' età relativamente antica dei nostri vasi. Aiace il Locrese ci si presenta qui, come nel vaso di Vivenzio, barbato alla foggia antica; laddove i vasi dell'Italia inferiore ce lo mostrano soltanto imberbe. La scena di Etra e l'avventura di Folo non s'incontrano più nei vasi dell'Italia inferiore; la morte di Priamo e l'incontro di Menelao con Elena molto di rado; anzi tutta l' Iliupersis cessa di essere un argomento prediletto; soltanto il misfatto di Aiace contro Cassandra piaceva al gusto più moderno degli artisti ed amatori apuli, ma era rappresentato in un modo totalmente diverso dall'antico. Anche da ciò parmi doversi inferire che i nostri vasi, almeno per quel che riguarda l'argomento, esprimono piuttosto il termine di un'antica serie di sviluppo formatasi nell'Attica, anzichè essi entrino nella serie di soggetti prescelti dagli artisti dell'Italia meridionale.

Se nonostante le considerazioni svolte sin qui volesse alcuno sostenere che le anfore di Bologna vi

[67] Si confrontino pure le diversità di stile apparenti presso Gerhard *Auserl. Vasenb.* I, 56, o nel cosiddetto rilievo eleusinio (*Mon. dell' Inst.* VI, 45).

siano state importate piuttosto dall' Apulia che dall'Attica, parrebbe che le circostanze del ritrovamento lo contradicessero. Disgraziatamente le notizie pubblicate [68] non sono abbastanza precise per permetterci un giudizio sicuro ; ma mentre nella medesima necropoli insieme con *B* sono stati trovati parecchi altri vasi di stili più antichi, pare che vi manchino completamente traccie di pittura vascolare dell' Italia inferiore. Ciò non può essere un caso; piuttosto, come una esatta investigazione dei vasi d'Adria ha messo fuor di dubbio l'importazione dall'Attica [69], così anche per la vicina Bologna saremo costretti ad ammettere lo stesso fatto. Non è pertanto questo il meno interessante risultato delle utili fatiche del sig. Arnoaldi che, oltre all' interesse destato dai soggetti e dallo stile dei nostri vasi, possiamo mediante lo studio di essi e della loro relazione colle stoviglie ruvesi, seguire sempre più la estensione di questo ramo del commercio attico.

VI.

IL CAVALLO DI LEGNO

Poche parole basteranno per accompagnare il disegno del piccolo e panciuto vaso di S. Maria di Capua (tav. d'agg. K), del quale Helbig ha già dato breve notizia [70]. Vi vediamo Minerva con elmo in capo, ma senz'altre armi, col mantello a modo dei sacrificanti e di altre persone occupate in opere di mani

[68] *Notizie degli scavi* 1879 p. 5 s. 62 s. 107 s. Sarebbe molto a desiderare che tutto quanto si mise in luce in quegli scavi fosse di nuovo esattamente investigato sotto questo rispetto.

[69] Schoene *le antichità del Museo Bocchi di Adria* p. XIII ss.

[70] *Bull.* 1879 p. 99. L'altezza e di 0,22 m. L'originale trovasi ora nel Museo di Berlino, v. *Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen* I (1880) p. VII.

cinto alle anche. Una massa di argilla giace sul suolo ai suoi piedi: essa ne tiene nella mano sinistra una porzione, e con essa forma la bocca di un cavallo il quale sorge dinnanzi a lei completamente finito sino alla metà della zampa posteriore destra che manca. Tutto quello che deve raffigurare l'argilla, è rappresentato con una tecnica particolare, non mai da me incontrata in vasi di questo stile [71]. Non vi apparisce il colore rosso dell'argilla come nella figura della dea, neppure la splendida vernice; ma il fondo è tutto coperto di un sottile strato di argilla vagliata brunastra, appiccicatavi umida, la quale, asciugata che fu, vi si lasciò grezza. Le ombre sono espresse con un colore un poco più cupo. L'effetto di quest'artifizio è mirabile: non si può dubitare un istante che quel cavallo sia d'argilla. Ma tanto più strani riescono, come l'ha già osservato Helbig, gl'istrumenti appesi dietro la dea, i quali non han nulla che fare con l'arte plastica. Sono una sega ed un trapano col suo arco [72], insomma gli arnesi di un legnaiolo, quali ci saremmo aspettati trattandosi del cavallo di legno. Eppure il cavallo è d'argilla! Come si può spiegar questo fatto? E come avviene

[71] Qualche somiglianza s' incontra nella celebre idria di lusso di Cuma in Pietroburgo (n. 525. *Bull. napol.* n. s. III tav. 6. *Compte-rendu* 1862 tav. 3. Gerhard *akad. Abhandl.* tav. 78). Ma quivi si è usato il rilievo che fu spalmato di colore e dorato, mentre nel nostro vaso si tratta soltanto d'un rivestimento dipinto con una tecnica particolare da paragonarsi piuttosto ai colori bianchi e gialli della pittura vascolare più tarda. — Le notizie sulla tecnica da me prese in Berlino innanzi al vaso mi furono poi confermate dalla cortesia del dott. Furtwaengler.

[72] 'Αρίς v. Heydemann *archaeol. Zeitung* 1873 p. 37. Bluemner *Technologie* II p. 224 ss. La forma dell' arco è esattamente la stessa che nel magnifico vaso di Danae del Museo Campana (Pietroburgo n. 1723. Gerhard *Danae* 1854. Welcker *alte Denkm.* V tav. 17, 1).

che vi si vegga effigiata soltanto Minerva e non il vero artefice del cavallo di legno, Epeo?

Un bel vaso di Vulci del museo di Monaco[73] ci mostra Epeo con trapano e martello, col grembiale cinto alle anche, in piedi vicino al cavallo già terminato, in atto di mostrarlo ad un eroe seduto, mentre dietro al cavallo la dea Minerva completamente armata lo accenna ad un uomo ritto in piedi. Questa rappresentazione si attiene esattamente alla menzione che fa Omero del cavallo di legno, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν ξὺν Ἀθήνῃ[74]. Anche la poesia postomerica si compiacque di segnalare la partecipazione di Minerva a questo lavoro. Presso Lesche è la dea stessa che dà ad Epeo il progetto[75]; Quinto Smirneo fa che essa gli apparisca in sogno, e prometta a lui, che da essa apprese la sua arte, di assisterlo nel lavoro, promessa che fu da lei mantenuta[76]. Presso Virgilio i Greci costruiscono il colossale cavallo *divina Palladis arte*[77], ed anche presso Trifiodoro l'espressione omerica trova un eco nelle parole βουλῆσι θεῆς ὑποεργὸς Ἐπειός[78]. Se adunque la cooperazione di Minerva era un fatto così universalmente accettato nella tradizione, che meraviglia che un artista rappresentasse questa sola al lavoro? Ma perchè non fosse negato il merito d'Epeo, egli fece che la dea formasse soltanto il m o d e l l o i n c r e t a, modello che il legnaiolo do-

[73] N. 400. Gerhard *auserl. Vasenb.* III tav. 229, 1. Overbeck *Bildwerke* tav. 25, 3.

[74] Odissea θ 492, cfr. Iliade ο 71 εἰς ὅ κ' Ἀχαιοὶ Ἴλιον αἰπὺ ἕλοιεν Ἀθηναίης διὰ βουλῆς.

[75] Proclo: Ἐπειὸς κατ' Ἀθηνᾶς προαίρεσιν τὸν δούρειον ἵππον κατασκευάζει. Cf. Igino *fab.* 108: *Epeus monitu Minervae equum mirae magnitudinis ligneum fecit.*

[76] 12, 81 — 156.

[77] *Aen.* 2, 15.

[78] V. 57, cfr. 121.

veva eseguire in legno. In tal modo la προαίρεσις, le βουλαί, il *monitus*, la *divina ars* delle testimonianze letterarie vengono ad avere un'esatta ed evidente espressione artistica, il « cavallo di legno » in argilla rimane spiegato e gli strumenti da legnaiolo non sono fuor di proposito, anzi son necessari per indicare che il modello deve essere eseguito in legno. Neppure la mancanza di rulli o altri mezzi di locomozione sotto la base può darci alcun pensiero, nè la piccôlezza del cavallo in proporzione alla dea, la qual'ultima circostanza del resto può abbastanza spiegarsi per evidenti motivi artistici, come rileviamo dalla tazza di Vulci. Notiamo poi con piacere l'ingenuo realismo col quale il pittore del vaso ha riportato ai tempi omerici i processi delle officine dei suoi tempi, e insieme la originalità con cui ha saputo dare una espressione plastica ad un breve cenno del poeta.

Rettificazione alla pag. 30.

Nello scrivere l'articolo sull'anfora bolognese dimenticai, non so come, che il vaso già Campana mentovato p. 30 nota 9 venne pubblicato in questi *Annali* 1877, tav. d'agg. *N*, e dottamente illustrato dal sig. dott. Klein. La spiegazione però dei vasi arcaici sviluppata ivi p. 256 parmi sia sbagliata, perchè manca una base nella supposta statua di Minerva, nella quale anch' adesso non ravviso altro che la dea stessa.

A. Michaelis

Mariani dis